Ora, dize-me a verdade: errei a prosódia?

Luiz Guilherme Goldberg
Conservatório de Música, CeArtes, UFPel

Resumo
A canção 'Ora dize-me a verdade, op.12 n°1', de Alberto Nepomuceno, mostra-se como sintomática na demonstração de divergências entre concepções de interpretação da partitura quanto à prosódia musical. Mesmo que alguns contemporâneos de Nepomuceno se manifestem que "as suas melodias estão em perfeito acordo com os versos postos em música" (THEATROS, 1895), o combate jornalístico entre Oscar Guanabarino (*O Paiz*) e Rodrigues Barbosa (*Jornal do Commercio*), sobre possíveis erros de prosódia nessa canção, mostra-se como um estopim ainda aceso. A quase unanimidade do senso comum "primeiro tempo-tempo forte-sílaba tônica" pode ser observada profundamente na tradição andradiana, que atribui a Nepomuceno erros de prosódia musical que falsificam o "movimento natural da dicção" (ANDRADE, 1991), como também abordado recentemente por Dante Pignatari (2009). No entanto, o que aconteceria se, em seu lugar, introduzíssemos outros conceitos de deslocamento rítmico ou de pulsação, presentes na música moderna? Os deslocamentos diagnosticados ainda seriam considerados erros de prosódia? Desta forma, o objetivo deste trabalho é aprofundar esta questão, partindo das concepções dos teóricos citados como exemplo tanto por Guanabarino, quanto por Rodrigues Barbosa, e contextualizá-la com o modernismo musical da *Belle Époque*.

Palavras chaves: Alberto Nepomuceno, canção brasileira, prosódia musical.

"É por isso que destas colunas exercemos hoje o direito de gritar: - está errado, Sr. Alberto Nepomuceno." (GUANABARINO, 1895). Esta foi a maneira encontrada por Oscar Guanabarino para encerrar a sua coluna *Artes e Artistas* em *O Paiz* do dia 19 de outubro de 1895, abrindo mais uma frente na controversa relação entre estes dois personagens da República Musical[i] brasileira.

Nela, ao se referir à canção *Ora dize-me a verdade, op.12, nº1*, Guanabarino alfineta Nepomuceno ao considerar que este compositor cometera um erro elementar, gerado pela falta de conhecimento das regras de metrificação e prosódia musical.

Guanabarino referia-se aos versos "Ora dize-me a verdade / Tu já sentiste por mim", figura 1, observando que "o inspirado compositor, [no entanto, arranjou] a palavra *sentiste*, no terceiro compasso do canto, de modo que a sílaba *sen* cai no tempo forte e o *tis* no fraco, […]" (GUANABARINO, 1895), o que caracterizaria uma grave

falha. E justificava o seu veredito com a argumentação de que “uma das regras mais simples, até instintiva do povo, é fazer coincidir a sílaba aguda com os tempos fortes do compasso ou com a parte forte dos tempos, havendo exceções artificiosas que reafirmam a regra.” (GUANABARINO, 1895).

8
p o canto muito ligado
O-ra di-ze-me_a ver-da-de, tu já sen-tis-te por mim u-ma
rall.
p a tempo
11

Fig. 1 – Ora dize-me a verdade, c.8-10: trecho da discórdia.

Para concluir, Guanabarino coloca-se no dever de, como crítico musical, alertar e corrigir, não sem boa dose de ironia:

> Nos conservatórios, Sr. Nepomuceno, esses erros, quando cometidos pelos alunos, são apontados e corrigidos pelos professores, mas quando cometidos pelos professores e lançados à publicidade, compete à crítica a função que nos conservatórios exercem os professores (GUANABARINO, 1895).

Este diagnóstico, para as canções de Alberto Nepomuceno, tornou-se hegemônico nas análises realizadas pelas gerações posteriores. Um importante relato encontra-se em Mário de Andrade que, mesmo reconhecendo ser, em música, acentuação rítmica não exatamente a mesma coisa que acentuação de compasso, diagnostica que “Alberto Nepomuceno também se mostra frequentemente despreocupado das acentuações de compasso, fazendo cair vogais reduzidas em inícios de tempo” (ANDRADE, 1991; 77). Daí, entre outros defeitos, em suas canções,

> Alberto Nepomuceno está inçado de falhas quanto à ligação de palavras. É um partidário das hiatizações forçadas. […]. Costumeiro mau solucionador de problemas de acentuação, preocupado com os acentos dos compassos e preso a eles tanto, que se torna frequentemente duma inquietação rítmica desagradável e positivamente falsificadora de movimento natural da dicção, esta mesma preocupação o leva a hiatos falsos (ANDRADE, op. cit.; 56).

Assim, observa-se uma indefinição que não elucida o problema. Se, por um lado, Nepomuceno despreocupa-se das acentuações de compasso, de outro, prende-se a elas, preocupa-se com elas.

Semelhante linha de análise pode ser observada em Dante Pignatari. Ao pesquisar as canções de Alberto Nepomuceno, esse autor considera um erro grosseiro o problema de prosódia musical existente em *Ora dize-me a verdade*. Segundo ele, o problema existente,

> mais parece uma distração do compositor, já que de fácil correção, coisa que de resto os cantores fazem de maneira quase instintiva quando interpretam esta canção. O que acontece aqui é que a primeira sílaba de *sentiste*, átona, cai no primeiro tempo do compasso, ou seja, num tempo forte, acentuado (PIGNATARI, 2009).

Se, por um lado, consideramos uma concepção hegemônica sobre a prosódia musical, exemplificada na relação Guanabarino-Andrade-Pignatari, por outro, existe uma contrapartida que, inexplicavelmente, ficou restrita a respostas que debateram com a argumentação de Guanabarino. Estas respostas foram elaboradas por José Rodrigues Barbosa, que demonstrou um aprofundado conhecimento do assunto.

Barbosa fundamenta a sua argumentação no teórico suíço Mathis Lussy (1828-1910), especificamente nas obras Tratado de Notação Musical[ii] e no Tratado do Ritmo Musical[iii], tendo como ponto de partida a discussão da função do compasso na música moderna.

Citando Lussy, após um breve apanhado histórico da barra de compasso, Barbosa afirma que somente as músicas de dança, que requerem movimentos regulares, possuem acentuações distribuídas a intervalos iguais, como o primeiro tempo.

Para Barbosa, ainda baseando-se em Lussy,

> As acentuações rítmicas, em geral, não se acham separadas por tempos iguais – recaem, sim, sobre os sons de maior valor, como duração – na repetição excepcional de uma mesma nota, quando essa nota não tiver menor valor – na nota inicial de um ritmo, se igualmente o valor dessa nota não for inferior ao valor das que se seguirem imediatamente, e, sobretudo, se essa nota for a mais aguda do ritmo ou do membro rítmico – e geralmente em todos os sons patéticos, conforme a classificação que lhes deu Lussy.
> É certo, pois, que o primeiro tempo de um compasso só é forte quando a nota que o inicia está compreendida em uma das hipóteses que figuramos. Isto posto, verifica-se que a sílaba forte, ou antes, a sílaba longa pode deixar de coincidir com o primeiro tempo do compasso se o som que o iniciar não predominar, nem como duração, nem como acentuação rítmica (BARBOSA, 1895).

Na sequência de sua argumentação, Barbosa cita exemplos de Palestrina (Missa *Ecce sacerdos Magnus*), Camile Sain-Säens (ópera *Ascanio*) e Arrigo Boito (ópera *Mefistofele*), para, após a análise rítmica de *Ora dize-me a verdade*, concluir que não existe erro de prosódia.

Para Barbosa, tendo Lussy como referência, o acento rítmico dos versos *Ora dize-me a verdade* e *Tu já sentiste por mim* recai sobre a primeira sílaba de cada um, mesmo iniciando no quarto tempo do compasso, pois atreladas à nota mais aguda da figuração melódica, composta de notas de mesma duração. Quanto à palavra *mim*, correspondente a uma semínima, ao final da figuração melódica descendente do segundo verso, seria uma exceção, pois sua função seria estabelecer a coesão com o ritmo seguinte.

Mantendo-se o foco na significação da barra de compasso e, consequentemente, no senso "primeiro tempo-tempo forte-sílaba tônica", observamos que musicólogos tem mostrado a fragilidade desta concepção com frequência. Tal observa-se, por exemplo, em Cooper e Meyer ao alertarem que "a barra de compasso nem sempre reflete a organização métrica real" (COOPER, MEYER; 1960), não havendo um uso uniforme pelos compositores modernos[iv].

Segundo estes autores, embora alguns compositores a usem para marcar o começo de unidades métricas, não é raro o cruzamento métrico entre as diversas vozes da estrutura musical. Assim, a barra de compasso seria correspondente, por exemplo, a uma das vozes e não a todas.

Isto é o que se observa na canção *Ora dize-me a verdade*. Apesar da barra de compasso e do tempo quaternário, observa-se que o 'desencontro' entre as métricas do canto e do piano, entre si e entre o senso comum atribuído às barras de compasso, faz parte do próprio conteúdo psicológico da composição, refletindo o desencontro amoroso, a decepção pelo amor não correspondido.

Parte desse desencontro observa-se pela aceleração nas figurações rítmicas que, apesar de serem constituídas por notas de mesmo valor, colcheias, iniciam-se cada vez mais cedo no desenrolar da canção. Assim, o piano começa na metade do terceiro tempo, segue na metade do segundo, até realizar uma figuração de união de seções na metade do primeiro tempo. Sobre esta disposição rítmica, encontra-se o canto que, por sua vez, estabelece a sua métrica própria.

Cabe ainda trazer o viés ideológico para esta discussão. Segundo Mário de Andrade, esse tipo de desacerto rítmico dos compositores brasileiros é mais frequente

nas composições "desnacionalizadas", isto é, as que não usam ritmos brasileiros (ANDRADE, op. cit.; 88).

No entanto, observa-se que *Ora dize-me a verdade* possui algumas características do que era definido como *modinha* na virada do século XX. Ernesto Vieira assim a descreve em seu *Diccionario musical*:

> Modinha. Ária, espécie de romança portuguesa muito em voga durante os fins do século passado [XVIII] e primeira metade do atual [XIX]. A modinha era uma melodia triste, sentimental, frequentemente no modo menor, com letra amorosa. (VIEIRA, 1899; 350).

Ora, essa canção possui melodia triste (linha descendente), é sentimental, está em modo menor e possui letra amorosa.

Levando-se em consideração que *Ora dize-me a verdade* foi composta em 1894, ano em que ainda estudava no *Stern'schen Konservatoriums der Musik*, não é descabido especular que Nepomuceno, em sua ideologia nacionalista, tenha vestido a *modinha* com as cores do *lied* brahmsiano. Portanto, música nacional em sua essência.

Retornando à questão rítmica, cabe a Alberto Nepomuceno encerrar a discussão:

> Se alguma vez, porém, eu ouvir o *Ora dize-me a verdade* cantado por alguém que acentue o 1º tempo naquele ponto, então compete a mim gritar: ESTÁ ERRADA ESTA INTERPRETAÇÃO DO SR. GUANABARINO. Espero, porém, que todos os amadores e artistas que cantarem minhas composições, terão o bom senso de acentuar somente onde o acento for exigido pela expressão musical. (NEPOMUCENO, 1895).

Assim, observa-se o risco de efetuar análises musicais sem os referenciais apropriados, isto é, referenciais vinculados aos períodos históricos em que as obras foram concebidas. Somente assim teremos a dimensão das dinâmicas estabelecidas pelos agentes da cultura musical do período em questão e a significação de suas produções, isto é, o simbolismo por elas adquirido.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

BARBOSA, José Rodrigues. Theatros e Música: Alberto Nepomuceno Op.12. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 27 out. 1895.

COOPER, Grosvenor W.; MEYER, Leonard B.. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical brasileiro. Porto Alegre: Movimento, 2011.

GUANABARINO, Oscar. Artes e artistas: imprensa musical. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 out. 1895.

LUSSY, Mathis. *Le rythme musical*: son origine, sa fonction et son accentuation. Paris: Heugel, 1884.

LUSSY, Mathis. DAVID, Ernest. *Histoire de la notation musicale depuis ses origines*. Paris: L'imprimerie nationale, 1882.

NEPOMUCENO, Alberto. A pedidos: Oscar Guanabarino e Alberto Nepomuceno. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 31 out. 1895.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PIGNATARI, Dante. *Canto da língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira*. 2009. 151 f. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

THEATROS e ...: Alberto Nepomuceno. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 5 ago. 1895.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocábulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899.

[i] Termo empregado por Avelino Romero Pereira para descrever o momento musical brasileiro durante a Primeira República. Sobre este assunto, PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

[ii] LUSSY, Mathis. DAVID, Ernest. *Histoire de la notation musicale depuis ses origines*. Paris: L'imprimerie nationale, 1882.

[iii] LUSSY, Mathis. *Le rythme musical*: son origine, sa fonction et son accentuation. Paris: Heugel, 1884.

[iv] Sobre o vínculo modernista de Alberto Nepomuceno, ver GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical brasileiro. Porto Alegre: Movimento, 2011.